

Der Historismus in der kirchlichen Architektur des Oberwallis

Walter Ruppen

Da das zu feiernde Jubiläum auch Anlaß zur Besinnung darüber sein soll, was unser Land seit dem Eintritt in die Eidgenossenschaft auf den verschiedenen Gebieten der Kultur geschaffen hat, wurde in der vorliegenden Arbeit die Kirchenarchitektur des Zeitraumes von 1800 bis 1950 einer genaueren Betrachtung unterzogen. Die Bauten des Unterwallis hätten manches zur Erklärung und Deutung beigetragen, aber in der gesetzten Frist wäre es unmöglich gewesen, den ganzen Kanton zu erfassen. Ausgeschieden wurden ebenfalls die vereinzelt Bauwerke nichtkirchlichen Charakters. Der Verfasser stützte sich auf die Angaben des Walliser Kunstführers von A. Donnet. Weil er in so kurzer Zeit nicht in alle Archive des Oberwallis hätte Einsicht nehmen können, hat er sich an die H. H. Pfarrer gewendet, welche ihm mit großer Hilfsbereitschaft und Sorgfalt die nötigen Angaben vermittelten. Ihnen sei an dieser Stelle dafür gedankt. Die Untersuchung erhebt nicht Anspruch auf endgültige Vollständigkeit. Spätere Ergebnisse werden an manchen Stellen Befund und Urteil verändern.

Es sei eine knappe Wesensbestimmung des Historismus vorangestellt. Der Begriff umfaßt alle jene Bauten, welche nach 1800, dank der Entdeckung der Geschichte durch die Romantik, in Formen vergangener Stile errichtet worden sind.

Übersicht über die Bautätigkeit

NEUBAUTEN							RESTAURATIONEN						
	Obergoms	Untergoms und Mörel	Bezirk Brig	Visp und Vispertäl	Unterhalb Visp	Total		Obergoms	Untergoms und Mörel	Bezirk Brig	Visp und Vispertäl	Unterhalb Visp	Total
1800-1850	1			2	2	5	1800-1850	1				3	4
1850-1900	1	2	4	3	9	19	1850-1900	2	1	3	7	1	14
1900-1950		4	2	7	12	25	1900-1950	11	8	10	14	27	70
Total	2	6	6	12	23	49	Total	14	9	13	21	31	88

Der Tabelle ist zu entnehmen, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr wenig kirchliche Gebäude errichtet oder restauriert worden sind. Das Land war von den Plünderungen der Franzosen her verarmt, die Bevölkerung verringert. Zudem mögen die barocken Gebäude noch nicht restaurationsbedürftig gewesen sein. Untergoms-Mörel und Bezirk Brig verzeichnen z. B. weder Neubau noch Renovation. In der zweiten Jahrhunderthälfte vervierfacht sich etwa die Zahl der Neubauten und Restaurationen. Das Rottental unterhalb Visp verhält den größten Bedarf an Neubauten. Die Vispertäler leisten die Hälfte aller Restaurationen. Daß in unserem Jahrhundert die Restaurationen sich wiederum vervierfachen, überrascht nicht, da inzwischen die barocken Kirchen und Kapellen baufällig geworden waren. Doch auch die Zahl der Neubauten erhöht sich beträchtlich. Das Goms — wohl vom Barock gesättigt — hält zurück und baut in diesem Jahrhundert überhaupt keine neue Kirche mehr, während die Zahl der Neubauten in den Vispertälern sich gegenüber den vorausgehenden 50 Jahren mehr als verdoppelt.

Werfen wir noch einen Blick auf den Baurhythmus durch diese 150 Jahre hindurch. Die intensive Bautätigkeit hebt einmal erst im letzten Jahrhundertviertel an. Von den 19 Bauten der Zeit 1850—1900 wurden 15 nach 1877 errichtet. Die Kirchenbauten verteilen sich ferner nicht gleichmäßig auf den restlichen Zeitraum; es sind vielmehr eigentliche Wellen der Bautätigkeit zu beobachten, die auch die beachtlichen Werke hervorbringen. Zwischen 1874 und 1880 entstehen 5 Kirchen, darunter jene von Lax und Gampel. 1884—87 folgt unmittelbar eine neue Welle, welche die Bauten von Fiesch, Eischoll und Salgesch hervorbringt. Wiederum 4 Kirchen entstehen 1894—98; Ulrichen und Ried-Brig erhalten die ausgeprägt historischen Bauten. In unserem Jahrhundert schließlich fällt ein deutliches Anschwellen der kirchlichen Bautätigkeit vor den beiden Weltkriegen auf. Von 1910 bis 1913 werden nicht weniger als 6 Kirchen errichtet. Termen, Zermatt, Grengiols und Steg gehören hierher. Die Welle von 1938/39 ist mit 3 Kirchen weniger ergiebig, hat dann aber das Besondere, in der Kirche von Saas-Grund den ersten Bau des Überganges zur modernen Architektur geschaffen zu haben. Die neu anhebende Folge kleinerer Bauten von 1948 an wird zum «Baufieber» unserer Zeit überleiten.

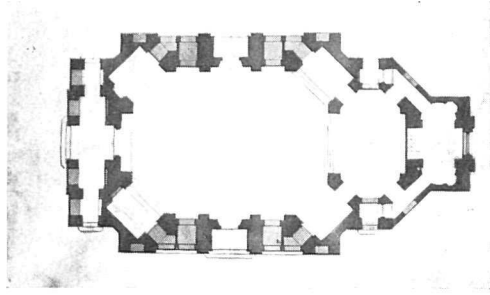
Der Kirchenraum

In diesem Abschnitt werden die kirchlichen Bauten in der Art gesehen, wie Grundriß und Aufriß den Raum entstehen lassen; es wird also der Raum als Ganzes betrachtet, ohne auf einzelne formale Eigentümlichkeiten einzugehen.

Wohl ganz typisch für das Wallis ist die Tatsache, daß der barocke gewölbte Saal bis zum Jahre 1896, außer in Lax (1874), nirgends verdrängt worden ist. Gurtbogen scheiden in herkömmlicher Weise die

Abb. 1

Grundriß: Kirche von Lax
(Ursprünglicher Plan)



Joche; bis 1880 sind es deren meist drei; 1880—1900 folgen die großen fünfjochigen Kirchen, um sich ins 20. Jahrhundert fortzusetzen.

Die Kirche von Lax (1874) (Abb. 1 und 2) von Antonio Croci stellt einen eigentümlichen Fall dar. Der Raum mutet wie das einer Ellipse eingeschriebene Vieleck an, da sich an zwei Bogenintervalle als Seitenwände vorn und hinten ein Dreierschluss anfügt. In gleichen Intervallen stehen rundum Pfeiler vor, von Spitzbogen überspannt. Während diese an den Seiten Nischen bilden, vertieft sich der Chorraum und wird von einer Pendantivkuppel (Kuppel, bei der sphärische Dreiecke zur Kuppel überleiten) überwölbt. Das Gegenstück bildet hinten die Empore mit dem fein in die Spitzbogennische eingepaßten Orgelprospekt. Die Spitzbogenkappen umstellen ein Gemälde im Bogenseitel, das wiederum in einer Nische von der Form des Kirchenraumes eingetieft ruht. Es handelt sich um eine sehr eigenwillige Raumschöpfung, die ganz fern an den süddeutschen Barock erinnert — man denke etwa an das Weltenburg des Kosmas Damian Asam. Daneben vermittelt der Raum aber auch einen leisen Hauch des Byzantini-

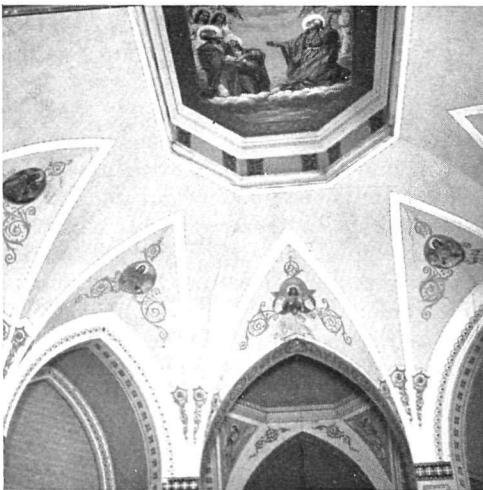


Abb. 2

Lax
Sicht gegen
das Chor

schen süditalienischer Prägung. Wie dieser Raum in die traditionsgebundene Folge der Barocksäle mit Jochen einbrechen konnte, stellt ein Rätsel dar, das mit dem ausländischen Baumeister noch nicht die volle Erklärung findet. Wie kam es, daß Bauherr und Pfarrei den kühnen Plan, wenn auch vereinfacht, billigten? Denn die Eigenwilligkeit der Kirche von Lax ist kaum kleiner als jene des Rundkirchleins in Saas-Balen.

Verlockend ist ein Vergleich des wirklich entstandenen Baues mit den Entwürfen des Architekten A. Croci. Wäre der Bau den Plänen entsprechend ausgeführt worden, so wäre das Kirchlein von Lax äußerlich einer der originellsten neugotischen Bauwerke der Schweiz geworden (Abb. 20 und siehe auch S. 164). Die von Croci selbst vorgenommenen Änderungen haben das Bauwerk äußerlich ärmer werden lassen (Abb. 14), den Reiz des Raumes aber teils wesentlich erhöht und auch die Übereinstimmung von außen und innen an verschiedenen Stellen reiner gestaltet. Nach einer vorhandenen Grundrißzeichnung (Abb. 1) war an den beiden Seiten ein ungleichmäßiger Intervallrhythmus, wohl in der Art eines Triumphbogenmotivs, vorgesehen. Jetzt wird die Seite von zwei gleichen Spitzbogen eingenommen, was den Innenraum bedeutend strafft. Die vier Schrägseiten des Schiffes geben sich nun, im Gegensatz zu jenem Grundriß, auch außen klar zu erkennen (Abb. 14). Zum Satteldach zurückkehrend, hat man den leeren Schaugiebel vermieden, hingegen nicht nur das Dach seiner Entsprechung mit dem Innenraum beraubt, sondern auch den außerordentlich schönen Dreiklang der seitwärts ausladenden Dächer mit dem Turm aufgegeben (Abb. 20). Das Erdgeschoß des Turmes am Haupt der Kirche nimmt immer noch die Sakristei auf. Die vorgesehenen Zugänge von der Sakristei zum Chor, zuerst durch die Chormauer führend, um erst in den Schrägseiten ins Chor zu treten, hätten mit den Durchgängen in den vorderen Schrägseiten des Chores ein prächtiges Zusammenspiel ergeben. Ebenfalls die Seitenzugänge zur Vorhalle sind unterblieben. Trotzdem hat Croci auch in seiner Anpassung an die wohl zur Einfachheit mahnenden Auftraggeber noch echte Architektur geschaffen.

Doch kehren wir nun zum üblichen Typus des Barocksaales zurück. Es blieb mit wenigen Ausnahmen eine gleichmäßige Jochfolge. Nur Salgesch (1887) fügte an drei gleiche mittlere Joche vorn und hinten ein schmäleres an. Die Neugotik hatte 1877 (Blatten im Lötschental war nach dem Turm der St. Antoniuskapelle in Brig (1856) der erste Bau) ebenfalls diesen Raumtyp übernommen. Hier im Oberwallis gab es keine neugotischen Kirchen basilikalens Typs, wie die eigentliche Kathedrale es war, keine Emporen, keine großbefensterten Lichtgaden, was alles z. B. die Basler Elisabethenkirche (1859—65) besitzt. In den Walliser Räumen der Neugotik fühlt man sich nicht einmal in «Barfüßerkirchen» versetzt. Das mag mit der Randlage des Wallis zusammenhängen, findet seine tiefere Erklärung aber in der Nachhaltigkeit barocken Empfindens.

Abb. 3
Ried-Brig
linke
Schiffwand



1896, da mit der Kirche von Ried-Brig der basilikale Typ (niedrigere Seitenschiffe und Befensterung des Hauptschiffes darüber) auftritt, ist der Neugotik bereits die Neuromantik gefolgt. Die Kirchenschiffwand über der Arkadenreihe erhält keine räumliche Auflösung wie Triforien oder Emporen mehr, sondern nur eine Reihe Fenster. Die neuromanische Kirche von Ried-Brig (Abb. 3) wendet die hohen neugotischen Proportionen in den Eindruck imposanter Höhe deutscher Kaiserdomen (Speyer). J. de Kalbermatten, dem Architekten der Walliser Neugotik, mögen diese Proportionen entsprochen haben. Über die Jahrhundertwende schwächt sich diese Höhentendenz ab. Die Kirche in Termen (1911/12), vom Sohne Alfons de Kalbermatten, wirkt niedlich gegenüber Ried-Brig. Der nun auftretende Architekt A. Gaudy scheint das Grufthafte der Romantik geliebt zu haben. Besonders Grengiols (1913) mutet gedrückt an. Zu diesem Grufthafte paßt auch die eigentümliche Art, mit einer Schrägarkade vom Schiff zur Empore überzuleiten, was einen tiefen abgeschiedenen Raumabschnitt ergibt. Noch 1938/39, in der Kirche von Täsch, behält Gaudy auf der linken Schiffseite die basilikale Anlage bei, obwohl die Kirche im übrigen neubarocke Züge zeigt. Daneben erweist sich Gaudy als verhältnismäßig origineller und anpassungsfähiger Architekt. In Grengiols liegt vorn der Fassade zu ein Querschiff, das sich bis zum Außenrand der Seitenschiffe erstreckt. Bei der Kirche von Grächen löste er 1935/36 das Problem, ein barockes Kirchenschiff mit einem querliegenden gotischen Chor in einen Neubau einzubeziehen, auf eine kühne Art. Die Holzdecke — ein Motiv, das nach ihm bis heute beliebt geblieben ist — vermittelt den Eindruck eigentümlicher Raumüberschneidungen. Kalbermatten wie Gaudy schieden die Joche der Seitenschiffe mit kräftig ausgeschiedenen Gurtbögen.

Raumschöpferische Eigenleistungen forderte in zahlreichen Kirchen zwischen 1863 und 1911 der mitten, vor oder in die Fassade gestellte Turm, ein Motiv, das auch der Barock kannte, man denke an Saas-Balen. Hier wird aber das gotische Vorbild, etwa Ulms, begeistert haben. Es sind nicht zufällig zur Hauptsache die Kirchen J. von Kalbermattens der 80er Jahre. War der Turm der Fassade vorangestellt, so brauchte es für die Treppe zur Empore einen Anbau, was wiederum Gelegenheit bot, mittelalterlich anmutende Teile zu schaffen, die an Limburg a. H. oder Speyer (allerdings an anderer Stelle) erinnern. Außerberg (1909) (Abb. 4) ist ein gutes Beispiel hierfür. Der Turm konnte jedoch auch völlig eingezogen sein. Dann stellte das Turmuntergeschoß die Eingangshalle dar, und von den schmalen Räumen beidseits wurde der eine etwa als Taufraum benützt, während der andere die Emporentreppe aufnahm (Eisten 1894) (Abb. 5).

Eine eigene Betrachtung verlangt der Chorraum. Außer der bereits genannten Kirche von Lax (1874) behalten sämtliche Kirchen des behandelten Zeitraumes das eingezogene Chor bei. Blatten (1877), die erste neugotische Kirche, verengt das Chor sogar übermäßig. Dann folgt, wiederum mit wenigen Ausnahmen, ein Chorarm, teils durch einen kräftigen Gurtbogen von der Apsis getrennt (Eisten 1894, Ried-Brig 1896), teils auch nicht geschieden wie etwa in Ulrichen (1895). Die frühen 80er Jahre scheinen hier etwas eigenwilliger gewesen zu sein. Während J. de Kalbermatten 1886 in Eischoll das Chor ohne Chorarm mit 5 Kappen deckt, gibt er in der Kirche von Salgesch (1887) eine sonderbare Lösung. Nach einem Spitztonnenchorarm schiebt sich



Abb. 4
Außerberg
Eingang

Abb. 5
Eisten



erneut ein Chorbogen ein, um den Raum schließlich in einer spitzbogig-kuppeligen Apsis enden zu lassen. Der Dom von Monreale bei Palermo läßt das Chor auch durch zwei eingezogene Chorbogen sich verjüngen. Rundtonnenjoche vertiefen dann ebenfalls in Termen (1911/12) und Herbriggen (1928) das Chor. Die Apsis wird häufig im Dreierschluß gestaltet. Daß die repräsentativ-historistischen Bauten von Ulrichen (1895) und Ried-Brig (1896) am Jahrhundertende Fünferschluß aufweisen, ist bezeichnend. Im 20. Jahrhundert führt Gaudy mit der Kirche von Zermatt (1911/12) die ungegliederte Kuppelschale ein, eine altchristlich-byzantinische Reminiszenz. Mit Chorarm hatte diese Architekt X. Imfeld schon 1884 in Fiesch verwendet. Diese Eigenart behält Gaudy bei. Grengiols (1913) (Abb. 6) und Täsch (1938/39) besitzen diese Kuppelschalen, wobei allerdings Täsch eine zweite Ausbuchtung für den Altar hinzufügt. Noch 1948/50 wird E. von Kalbermatten diese Kuppelschale für die Kapelle von Niedergampel wählen. Schließlich sei die eigenartige Chorlösung in Agarn (1922/23) von Architekt L. Praz genannt. Sanfte Trompen fangen die Rippen des fünfteiligen Apsisgewölbes auf, verschieben aber mehr den Bogenrhythmus, als daß sie statisch wirkten.

Bisher wurde versucht, die Kirchenräume vornehmlich vom Grundriß her zu erfassen. Die nun zu betrachtenden Eigenheiten des Aufrisses fügen nicht Unwesentliches zum Raumeindruck hinzu.

Daß die Joche in der Regel durch gliedernde Gurtbögen geschieden werden, ist bereits bekannt. Diese werden durch Pilaster gestützt. Wie das hierfür benötigte System der visuell-statischen Elemente zu sehends an Überzeugung verliert, ist später auszuführen.

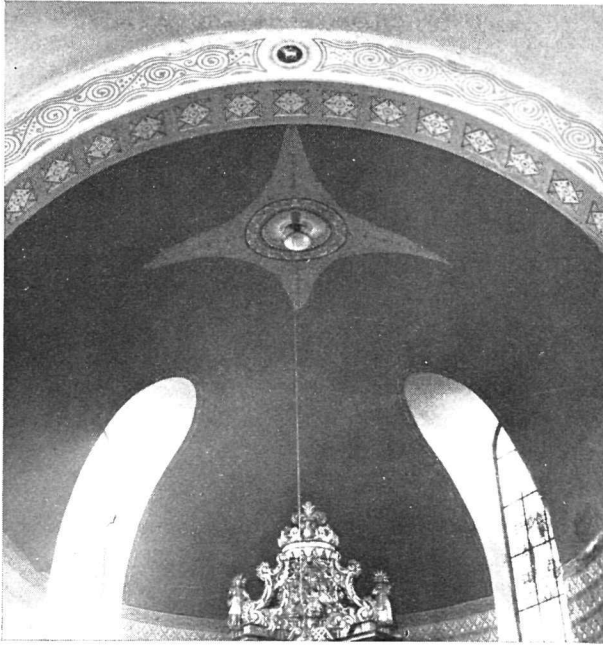


Abb. 6
Grenziols
Chor

Nur schon der Umstand, daß die Neugotik das vom Barock übernommene und bis 1864 (Turtmann) übliche Kranzgesimse als stilfremdes Element ausscheiden mußte, änderte den Aufriss der Wand wesentlich.

Bis 1863 (Eggerberg) hält sich auch die spätbarocke zweigeschossige Fensteranordnung, bei der über den Hochfenstern wie in einem Obergaden noch eine Reihe von Halbrundfenstern dahinlief. In der Kirche von Turtmann (1864) bricht Architekt E. Vouilloud, der noch ein Zierat gewordenes Kranzgesims duldet, mit dieser herkömmlichen Fenstergliederung und setzt nur mehr große Fenster ein.

In unserm Jahrhundert verrät Architekt A. Gaudy die Vorliebe, die Fenster tief in die Kappen hineinzuverbergen, was zu seiner Deutung des Gruftartigen in der Romanik paßt. (J. de Kalbermatten hatte 1896 in Ried-Brig (Abb. 3) die Obergadenfenster auch hoch in die Kappen gehoben, dadurch aber Licht und Sog in die Höhe gesucht). Während die Fenster in Ried-Mörel (1911) nur leicht ins Gewölbe einschneiden, treten die Obergadenfenster von Grenziols (1913) völlig in die Mauertiefe. Besonders im Chor (Abb. 6) erzielt diese Fensterlage eine recht überzeugende monumentale Wirkung. 1938/39 wird Gaudy in Täsch die tiefen Kappen über den Fenstern in Bogenstich enden lassen. In milderer Form übernimmt Architekt Praz dieses Gestaltungsmittel (Herbrüggen 1928) (Abb. 8).

Daß Gaudy für Grengiols (1913) im Gewölbe und natürlich auch im Chorbogen den gedrückten Bogen verwendete, wird nicht überraschen. Dieser war allerdings schon im 19. Jahrhundert in Fiesch (1884) aufgetreten. Vermutlich stammt das Motiv aus dem Spätbarock, da die Josephskapelle von Raron (1840) und auch Blitzingen (1844) diesen Bogen zeigen.

Wie bereits ausgeführt worden ist, fügte Vouilloud 1864 in Turtmann hohe Rundfenster in die Kirchenwand. Selbstverständlich wichen diese in neugotischen Bauten schmalen Spitzbogenfenstern. 1911/12 verwendete A. de Kalbermatten in den Seitenschiffen von Termen zum ersten Mal Zwillingsfenster, was auch Gaudy in Grengiols (1913) tat. Gaudy wird zwei Jahrzehnte später in Grächen schmale hohe Zwillingsfenster in die eigentliche Kirchenwand setzen und einzelt ein Fensterpaar noch in das hinterste Joch der Kirche von Täsch (1938/39). Architekt Praz und seine Nachfolger suchen dann die Zwillingsfenster in der Schiffswand zu einer bildhaften Einheit zu verschmelzen, was jedoch mehr nach außen in Erscheinung tritt (siehe auch Abb. 11).

Das Schicksal der visuell-statischen Elemente

Es sei kurz eine Erklärung des Ausdrucks vorangestellt. Die visuell-statischen Elemente umfassen jene Architekturglieder wie Pilaster, Kranzgesims usw., welche bloß den Eindruck des Statischen vermitteln, ohne selbst eine tragende Funktion auszuüben. Sie stammen zur Hauptsache bereits aus der römischen Kunst, welche das eigene Füllmauerwerk mit diesen griechischen Bau-Elementen verkleidete, um den Eindruck architektonischer Gliederung zu erwecken. Renais-



Abb. 7
Turtmann
Schiffwand
(Süden)
bei Empore

¹⁾ Ähnliche Vereinfachungen des Kranzgesimses durch ein Karnies kennt zwar schon der Barock, z. B. die Ursulinenkirche (1732) Brig außen.

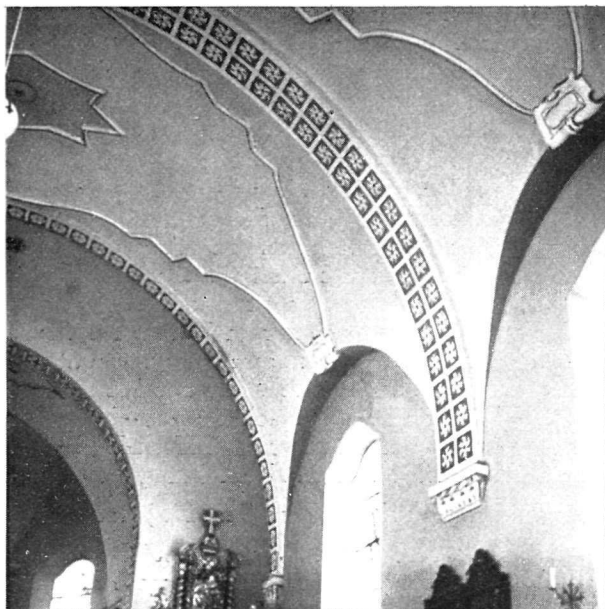
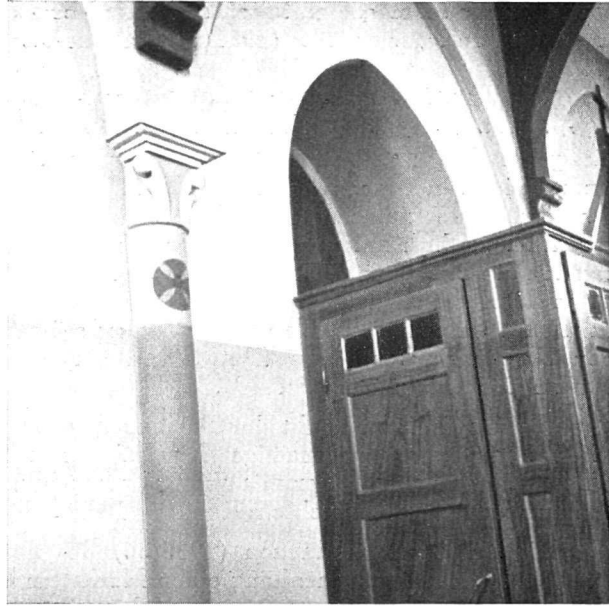


Abb. 8
Herbrüggen
rechte
Schiffswand

sance und Barock setzten sie fort. Wie der Historismus sich zu diesem Erbe einstellte, wird nun das Studium der visuell-statischen Elemente in unsern Kirchen deutlich zeigen.

Eine bedeutende visuell tragende Aufgabe besitzt das Kranzgesims, auf dem die Gewölbeschale zu ruhen scheint. Das Rundkirchlein von Saas-Balen (1809) zeigt das Klassische noch in Fülle. Doch schon Blitzingen (1844) vereinfacht den Hauptteil des Gesimses zu einem großen Karnies.¹⁾ Am Gesims von Außerberg (1853-55) fehlt die Frieszone. Auffallend ist auch, wie in Eggerberg (1863) ein zwar vollständiges klassisches Gesims, ohne von einem einzigen Pilaster gestützt zu werden, durch das Chor läuft. In Turtmann (1864) (Abb. 7) ist es nur mehr eine Abbréviatur. An seine tragende Funktion glaubt man nicht mehr; es ist zum Zierat geworden und schwingt um den Rundbogen des Fensters. Wenn das Gesims in Eischoll (1886) bloß mehr gemalt ist und nur am Chorbogen plastisch hervortritt, so liegt das in der Richtung der Entwicklung. 1887 verschwindet es in der neugotischen Kirche (Salgesch) vollständig. Für die Neugotik bedeutete das Gesims ein stilfremdes Element. Zudem hätte es die hohen durch Spitzbogen abgegrenzten Flächenabschnitte zwischen den Diensten, für die man Vorliebe empfand, unterbrochen. Die Neuromanik verhielt sich naturgemäß weniger abweisend. Während in der Kirche von Ried-Brig (1896) (Abb. 3) das Gesims aus einem Viertelrundstab und nur gemaltem Fries besteht, tragen die Pilaster in Termen (1911/12) (Abb. 10) wieder ein sehr reich fasziertes Gesims mit Verkröpfungen, doch mag hier bereits ein gewisser Neubarock mitgewirkt haben. Meist wird

Abb. 9
Salgesch
Eingang
(innen)



das Gesims aber nur mehr gemalt (z. B. in Grengiols und Steg 1913). Wo schließlich Pilaster fehlen wie in jenen Kirchen, da die Gurtbögen nur von konsolenartigem Ornament gestützt werden (Abb. 8), da hätte selbst ein gemaltes Sims seinen Sinn verloren.

Ein ähnliches Los wurde dem Kapitell zuteil. In Saas-Balen war es wiederum klassisch. Der späte Barock zog das korinthische vor. Die Vorhalle von Turtmann (1864) verrät mit dem hängenden Wulst ohne Schaft das Schwinden für das statische Empfinden. Zwanzig Jahre später verwendet Fiesch in seiner Vorhalle dasselbe Kapitell, im Kircheninnern steht an seiner Stelle nur mehr eine abstrakte Malerei. Wo es noch fortbesteht, wird es schonungslos vereinfacht. Lose gereihte Akanthusblätter sollen den Blattkorb bilden (Eischoll 1886), es bleiben noch die zwei Eckvoluten übrig (Salgesch 1887) (Abb. 9). Die Kapitelle von Ulrichen (1895) sind ebenfalls nur mehr eine Erinnerung an ein frühgotisches Knospenkapitell. Einen Sonderfall stellen die mächtigen Kapitelle mit Akanthusblättern von Eisten (1894) dar, welche sich wie Spätlinge an die überproportionierten korinthischen Kapitelle des spätbarock-romantischen Klassizismus in der Josephskapelle zu Raron (1840) anreihen.

Eine rechte Neuaufwertung erfährt das Kapitell dort, wo es nicht mehr visuell, sondern echt tragend ist. Dieser Fall tritt mit der Arkadenreihe des basilikalen Typs ein, der 1896 beginnt. Das ist die Zeit der Neuromanik. Mit einer monumentalen Abstraktion, welche das 11. Jahrhundert oder sogar die karolingische Zeit heraufbeschwört,

werden diese Kapitelle gestaltet, so in Ried-Brig (1896) (Abb. 3), Termen (1911/12), Zermatt (1911/13), Grengiols (1913) und Täsch (1938/39).

Es wird öfters das Kapitell mit dem Haupt verglichen. Der Säulen- bzw. Pilasterschaft als Körper wird daher in ähnlicher Weise vernachlässigt worden sein. Die Pilaster werden schmal. Sie heben sich nur mehr unmerklich von der Schiffswand ab. Die Neugotik liebt zuerst grätigere Pilaster, ersetzt sie aber dann durch Dienste. Dann wird der Schaft im eigentlichen Sinn aufgezehrt. Im Kapellchen von Zenhäusern (1905) werden die Pilaster auf Fenstersolbankhöhe durch kapitellartige Konsolen abgestützt. Ein plastisches Ornament genügt im Chor von Termen (1911/12) (Abb. 10), um den Gurtbogen zu stützen. Christusköpfe trugen Gurt- und Chorbögen (Betten 1910/11) oder noch altbekannte Puttenköpfchen (Täsch 1938/39).

Wo die Arkadenflucht der Basilika den echten Pfeiler forderte, tauchte dagegen der massige Rundpfeiler auf (Ried-Brig 1896) (Abb. 3), sogar ein Pfeiler mit Vierpaßquerschnitt (Termen 1911/12). In Zermatt (1911/13) wechseln Rund- und Viereckpfeiler.

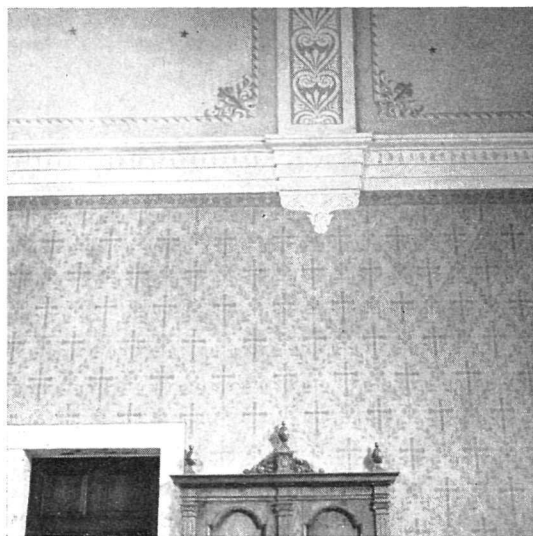
Die Kirche von Grächen (1935/36) des Architekten A. Gaudy stellt in diesem Zusammenhang einen Markstein dar, da sie auf sämtliche visuell-statische Elemente im Kircheninnern verzichtet.

Die architekturelle Dekoration

Das Verkümmern des Sinnes für das Statische, wie es sich im Verhältnis zu den visuell-statischen Elementen äußert, läßt bereits vermuten, daß die Kunst des Historismus einen besonderen Hang zum Ornament besitzt. Zeiten, welche die Wände mit Ornament überzogen, verheimlichten und verneinten das Statische, man denke an die byzantinische Kunst. Die künstlerische Wirkung unserer Kirchen des Historismus geht denn auch tatsächlich weniger vom Raumeindruck aus, der ja nur in geringem Maße Neuschöpfung war, als von der ornamentalen Ausstattung. Dabei denken wir nicht an die meist etwas sentimentalen Altarbilder, sondern an den eigentlichen ornamentalen Reichtum.

Die Kirche von Turtmann (1864) (Abb. 7) begnügte sich noch mit verschiedenen Tönungen der visuell-statischen Elemente und der von diesen begrenzten Flächen. Überhaupt wird der eigentliche «Ornamentalismus» erst um die Jahrhundertwende angehoben haben, um in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sich voll zu entwickeln. Dies ist nicht so zu deuten, als ob der Hang zum Ornament erst die Spätzeit des Historismus wie so manche stilistische Spätzeit kennzeichnete. Im Oberwallis liegt der eigentliche Schwerpunkt entschieden im 20. Jahrhundert, wenn man die Bauintensität des Historismus überblickt. Ulrichen (1895) und Lax (Abb. 2) (Malereien 1922) mischen Figurales mit Ornamenten. In Kappen und Zwickeln stehen Figuren. Die Gräte sind gerahmt. Über die Bogenstirnen sind Kreuzmuster aufgereiht, und die

Abb. 10
Termen
linke
Chorwand



ganze Rückwand der Spitzbogennischen ist mit Mustern «überstickt». Die kleine Kapelle von Zenhäusern (1923) ist in ähnlicher Weise ausgemalt. Andere Kirchen wie Fiesch (Malerei 1930) oder Zermatt (1911/13) scheiden beides, indem sie die Ornamentik auf Gurten und Gräte beschränken, dafür aber Chorbogen und Apsisrund einen ausgiebigen apokalyptischen Themenzyklus leihen (auch hier ein Rückgriff auf Byzantinisches. Der Pantokrator erscheint wiederum). Einflüsse der Beuroner Kunst werden wirksam, besonders in der Figurenmalerei der Muttergotteskapelle im Gstein (1886). Wenn es auch Kirchen gibt, welche den Eindruck großzügiger Weite durch Kargheit im Zierat steigern wollen, wie etwa Eischoll (1886), so bleibt doch der ornamentale Schmuck die Regel.

Uns irgendwie fremd, aber darum wohl gerade typisch, mögen jene Ausstattungen erscheinen, welche in ausschließlich abstrakter Ornamentik alle bedeutenden visuell-statischen Teile des Schiffes zieren und im Chor eine einige Meter hohe Zone überspinnen. Vereinzelte figurale Motive verlieren sich in der Flut der Ornamentik. Ausgeprägte Beispiele dieser Art sind Ried-Brig (Malerei in den 40er Jahren), Termen (1911/12) (Abb. 10), Grengiols (1913) (Abb. 6) und Agarn (1922/1923). Eine zunehmende Abstraktion wird deutlich sichtbar. Ende der 40er Jahre tritt diese Ornamentik zurück. Bei uns im Oberwallis kann dieser Wandel mit dem Anheben des Neubarocks zusammenhängen. Die Ornamentik wird dann auf die Stirnen von Gurt- und Arkadenbogen beschränkt, dafür treten im Gewölbe der Joche große Stuckspiegel auf, die sich in Herbriggen (1928) (Abb. 8) z. B. an den Fensterkappen verklammern. Der Neubarock mußte auch das figurale Motiv wiederum mehr betonen, wie es die Ausstattung von Täsch (1938/39)

beweist. Gegenpol ornamentaler Verkleidung stellt dann Seewalds Malerei in Wiler (1952) dar, wo die Gemälde expressiv-figural die Altäre ersetzen.

Die oben genannte ganz abstrakte Ornamentik verdient aber noch eine eingehendere Betrachtung; denn sie ist von Qualität. Wir besitzen heute keinen Sinn für das Ornament. Es war auch schon die Rede vom Tode des Ornamentes. Einlaß bieten wir dem Ornament höchstens auf dem Umweg abstrakter Symbolik. Und doch wird gerade der Freund moderner Abstraktion die Qualität jener Ornamentik entdecken können. Kreis, Rechteck, Mäander folgen sich in zwingender Strenge, Kreuzmotive in allen Abwandlungen. Maler-Persönlichkeiten unterscheiden sich. Salzgeber bevorzugte eine Ornamentik von lapidarer Wucht (Ried-Brig) (Abb. 3), Heimgartner und Sartoretti kamen dagegen eher von pflanzlichen Motiven her und gelangten folgerichtig zu feingliedrigeren oder sogar fiedrigen Ornamenten (Abb. 2).

Eng verwandt mit der ornamentalen Malerei war die damalige Glasmalerei. Die Neugotik verwendete bei uns eine Versprossung, die dem 18. Jahrhundert entstammte; nur Diagonalsprossen oder ähnliche ornamentalisierende Motive verraten das Neugotische. Eigentliches Maßwerk gab es nicht. Die Scheiben waren farblos oder nur leicht getönt. Einen ornamentalen Glasfenstertyp brachte dann erst die Neuromanik, indem sie den gotischen Glasmalereien der Kathedralen die rundum laufenden Ornamentborten entlich und oben, wie in Maßwerk, ein figurales Medaillon setzte (Eischoll 1886) oder das Figurale in die Fenstermitte verlegte. Der Neubarock verließ diese strenge Ordnung und häufte weiche Formen (Herbruggen 1928; Tiroler Glasmalerei Innsbruck). Gewiß erinnert da manches an das etwas unglaubliche Pathos von Wagners Walküre oder Götterdämmerung; aber jene Zeit liebte es so. Man hört öfters den Einwand, das sei ja keine echte Glasmalerei, das sei nur Malerei auf Glas. Ist etwa die Hinterglasmalerei nicht echt, weil sie hinter Glas ist? Je nach dem Effekt, den man erzielen wollte, ließ man die Farbe ins Glas fließen, malte hinter Glas oder schließlich auf Glas. Tatsache ist jedenfalls, daß die so verachtete Malerei auf Glas nicht nur das Ornamentgewebe der Wand fortsetzt, sondern gerade jene Naturlichthelle ins Kircheninnere strömen läßt, welche die Ornamentik im Innern verlangt. Diese will nämlich scharf erscheinen, weil auf ihr das Hauptgewicht liegt. Mystisches Farbendunkel, in das moderne Glasmalerei das neugotische Kircheninnere taucht, verdirbt dessen Charakter; denn es ist einer der wesentlichen Unterschiede zwischen der mittelalterlichen und der neuzeitlichen Gotik, daß jene des 19. Jahrhunderts eine Gotik ohne Mystik war.

Das Kirchenäußere

Verlassen wir nun das Kircheninnere und treten wir ins Freie, um die äußere Gestaltung der historistischen Kirche zu betrachten. Wie die bisherigen Ergebnisse es nahelegen, werden wir gerade im Äußern mehr Zierde als Statik zu erwarten haben.

Vom 18. Jahrhundert kam die einfache großfeldrige Lisenenrahmung herüber, welche die Rundkirche von Saas-Balen so feinsinnig abwandelte.

Wiederum ist es die Kirche von Turtmann (1864), welche hier Neues wagt. Der Gliederung des Innern entsprechend, läßt sie außen ein Rohsteinsims über die Rundbogenfenster biegen. Lax (1874) gibt diese Rahmung des Fensterhauptes in eckiger Form; wieder mit Rundung und reicher Eischoll (1886). Doch tauchen in den 80er Jahren auch andere Gliederungssysteme auf. In der Kirche von Gampel (1880) (Abb. 16) verzichtet J. de Kalbermatten auf jegliche horizontale oder vertikale Unterteilung der Wand. Dies tun allein die Hochfenster, welche im rhythmischen Wechsel von Binder und Läufer (außer am Bogen) eine bildhafte Rahmung erhalten. Die Fenstergruppe an der Sakristei ist ein Musterbeispiel dafür, wie reizvoll ein so in sich geschlossenes Fenster oder Fensterpaar in der ungegliederten Mauerfläche ruhen kann. Die Ecken der Mauern säumt dasselbe Motiv, nur kräftiger. Diese Gliederung wird später wiederkehren, in Außerberg 1909 und 1948/50 in Niedergampel (Bruchstein). Ebenfalls in den 80er Jahren taucht das frühromanische Motiv der Lisenen mit Zwergbogenfries dazwischen auf. In Fiesch (1884) hängen diese Nasen des Zwergbogenfrieses lang und schlaff herunter. Daß es sich hier im Grunde eher um eine Variation der barocken Lisenenrahmung handelt, beweisen die Kirchen von Eischoll (1886), Eisten (1894) und Guttet (1901). Mit Salgesch (1887) treten erstmals die gotischen Strebepfeiler auf, allerdings wiederum nicht sehr statisch, da sie oben als Pfeile enden. Ebenso sehr nur gotische Reminiszenz sind die massiven, d. h. nicht hohlen Ädikulen am untern Rand der Giebellinien von Eischoll und Salgesch. Das Beispiel von Salgesch, die Fenster außen in eine Spitzbogen-Blendnische zu legen, fand keine Nachfolge. Die Vorliebe für kräftig ausgeschiedene Strebepfeiler mit Wasserschlag

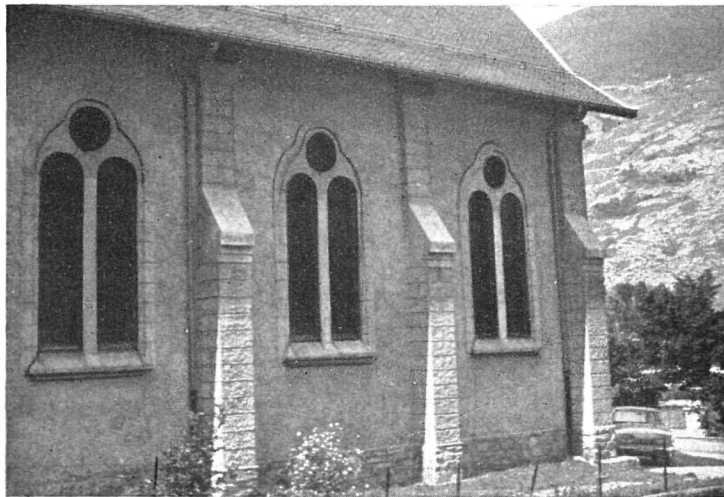


Abb. 11
Agarn

wächst über die Jahrhundertwende hin, so daß das Kapellchen von Zenhäusern sie übermäßig stark zeigt. 1911—13 werden Bruchsteinpilaster verwendet, die aber nicht etwa den Dachstuhl tragen, sondern vorher in einem Wasserschlag enden (Betten [Abb. 12] und Termen).

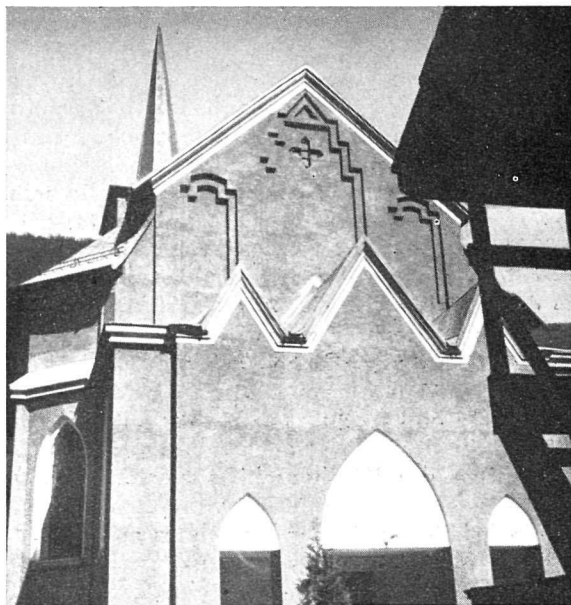


Abb. 12
Betten
rechte
Außenseite



Abb. 13
Steg
Fassade

Abb. 14
Lax



Der Hang zur monumentalen Wirkung, den diese Bruchsteinpilaster verraten, äußert sich 1913 auch noch in anderer Art. So trennen jetzt etwa frühromanisch anmutende kurze Pfeiler die Zwillingsfenster (Grengiols), oder die Strebepfeiler an den Ecken laden schräg wie bei Burgen aus (Steg) (Abb. 13). Rohmauerwerk wird in der Folge zur Zierde. Man sehe sich die «Malerei» aus Bruchstein an der Chorauswand von Herbruggen (1928) (Abb. 19) an. Schließlich entstehen Kirchen völlig aus Haustein (Saas-Grund 1938) (Abb. 18), oder es fehlt jegliche Wandgliederung außer etwa Läufer- und Binderfolge an den Ecken (Oberems 1950 und Wiler im Lötschental 1952).

Das Schmuckbedürfnis des Historismus muß sich selbstverständlich an der Fassade steigern. Lax (1874) (Abb. 14) beginnt mit einer sehr eigenwilligen Lösung (siehe auch Seiten 164/165). Der untere Teil der Kirchenfassade tritt kräftig vor, so daß eine Vorhalle entsteht. Das Triumphbogenmotiv (hier in Spitzbogen) wird an der Vorhallendecke mit Dreieckgiebeln wiederholt, um schließlich, abgewandelt, im doppelt gestuften Blendrelief des Hauptgiebels ein letztes Mal anzuklingen. Eine räumlich ähnlich ausgreifende Fassadenlösung gibt nur noch Ulrichen (1895), doch bestimmen hier die auch farblich hervortretenden geschlossenen Fenstergruppen den Eindruck. Da die Zeit von 1863 bis 1910/11 häufig den Eingang durch den Turm wählte, fand die Fassade im Turm höchste Steigerung; für das restliche Fassadenfeld blieb dann allerdings nicht mehr viel Raum übrig. Eischoll (1886) verzierte den Eingang durch das Turm-Erdgeschoß wie ein spätromantisches Portal. Eine typisch historistische Fassade schafft J. de Kalbermatten in Ried-Brig (1896) (Abb. 15). Bogenmotiv und triumphbogen-

artige Dreifenstergruppe kehren in sich verschränkendem Wechsel wieder. A. Gaudy nimmt in Ried-Mörel (1910/11) die im Walliser Barock so beliebte Vorhalle wieder auf, doch verbunden mit einem burgähnlichen niedrigen Treppenhaus. In Zermatt, wo Gaudy die Halle völlig einbaute, fügte er einen ähnlichen «mittelalterlichen Treppenturm» links außen an. Die Vorhalle büßt indessen nicht an Beliebtheit ein. Architekt L. Praz gibt in der Vorhalle beinahe eine Wiederholung des Hauptbaues, man denke an Steg (1913) (Abb. 13) oder Agarn (1922/23). Die Wirkung des Bruchsteins wird selbstverständlich auch für die Fassade ausgewertet. Gaudy tut das in eindrucklicher Weise an der Fassade von Grengiols (1913), wo Bruchsteinpilaster Tor und Fassadenrundfenster rahmen. Praz setzt den Bruchsteinpilaster, nur bis zum Ansatz des Giebels reichend, frei in die Fassade (Agarn 1922/23). Zudem kann ein mächtiger Ornamentenspiegel die Fassade zieren (Steg 1913 und Herbriggen 1928) (Abb. 13). Gaudy hatte dieses Mittel 1910/11 in Ried-Mörel auch schon verwendet. Ein kleines Abwalmen der Spitze des Kirchenschiffs sowie ein aufwendiges Gestänge der Dachkonstruktion (Abb. 13) vollenden das Bild dieser Fassaden, die an ein behäbiges Berner Walmhaus erinnern. Die «Stalaktitenzapfen» dieser Holzkonstruktionen wurzeln im spätgotischen Giebeldekor, in unserm Falle werden sie aber eine kaum unterbrochene lokale Tradition fortsetzen; die alte Kapelle von Oberems (1701) und die Kirche von Unterems (1803) zeigen schon dieses Motiv, natürlich weniger umfänglich.²⁾



Abb. 15
Ried-Brig
Fassade

²⁾ Mit dem «schweizerischen Holzstil» und dem Schweizerhäuschen von Schinkel in Potsdam hat dies nichts zu tun.

Die Türme

Von den Türmen selbst war noch nicht die Rede. Wir wissen es vom Stockalperschloß her, daß früher baugewaltige Epochen Türme liebten. Da es dem Historismus mehr um Dekor und Bildhaftigkeit als um strukturelle Statik geht, werden selbstverständlich nirgends Türme fehlen. Aber es werden nicht Türme mit dem Charakter «Kaspars» (Treppenturm im Stockalperhof) sein, sondern mäßige Türme, deren Aufgabe darin liegt, das Bild der «schönen» Kirche zu vollenden.

Wie wichtig der Architekt in diesem Sinne den Turm nahm, beweisen die Lösungen, welche den Turm mitten in die Fassade setzten. Eggerberg (1863) bringt nach der Rundkirche in Saas-Balen zum erstenmal dieses Motiv³⁾, indem es das Turm-Erdgeschoß zu einer Vorhalle in der Art des römischen Janus Quadrifrons (vierstirniger Torbogen) ausgestaltet. Wie schon ausgeführt worden ist, sind es vorzüglich die neugotischen Kirchen zwischen 1880 und 1900, welche die Turmfassade liebten. Betten (1910/11) ist der letzte Bau. In den übrigen Kirchen steht der Turm in der Achsel zwischen Chor und Schiff; früher und häufiger ist sein Platz an der linken Chorachsel, rechts tritt er erst nach 1895 (Ulrichen) auf.⁴⁾ In Lax steht der Turm mitten hinterm Chorraum.

Die Türme sind eher niedrig. Aufschlußreich ist der Wechsel im Höhenausmaß. Bis 1880 ragen durchwegs noch 2 Geschosse über das Schiff empor; der Schwung des Barocks erlahmt nur langsam. In der eigentlichen Zeit des Historismus (1880—1938) blickt in der Regel nur das befestigte Glockengeschoß, hie und da noch ein Halbgoschoss hervor. Der hohe Turm der Kirche von Saas-Grund (1938) wirkt wie ein Fanal neuen Bauens.

Eine bestimmte innerlich begründete Folge läßt sich dann auch in der Art der Turmbefensterung erkennen. Während Unterems noch Zwillingsrundfenster in beiden Geschossen zeigt, verkümmert später mit der Turmhöhe auch die Ausgestaltung des untern Turmgoschosses; nur mehr ein einzelnes Fenster oder die Uhr zeichnen dieses aus. Bedeutung kommt einzig dem Glockengeschoß zu, welches von 1864 bis 1900 ausnahmslos Zwillingsfenster besitzt. In den 90er Jahren verrät sich das Bemühen um Umgestaltung des herkömmlichen Zwillingsfenstertyps, doch wird die Anregung aus der Vergangenheit erwartet. Das Rundfensterpaar wird in eine größere Gruppierung einzubauen versucht. So nehmen die Pfarrkirche von Ergisch und jene des Saas-tales (Abb. 5), indem sie die Turmuhr mitten über die Zwillingsfenster setzen, das Motiv einfachsten gotischen Fenstermaßwerkes auf, welches in den Frührenaissancepalazzi Norditaliens weiterlebte. Ulrichen

³⁾ Vielleicht geht die Turmfassaden-Anlage der Kirche von Außerberg auf den ersten Bau 1853/55 zurück. Auch der Turm (1856) über der alten St. Antoniuskapelle in Brig erhebt sich über dem Eingang.

⁴⁾ Im gesamten Zeitraum steht der Turm bei 10 Kirchen links, bei 7 Kirchen rechts.

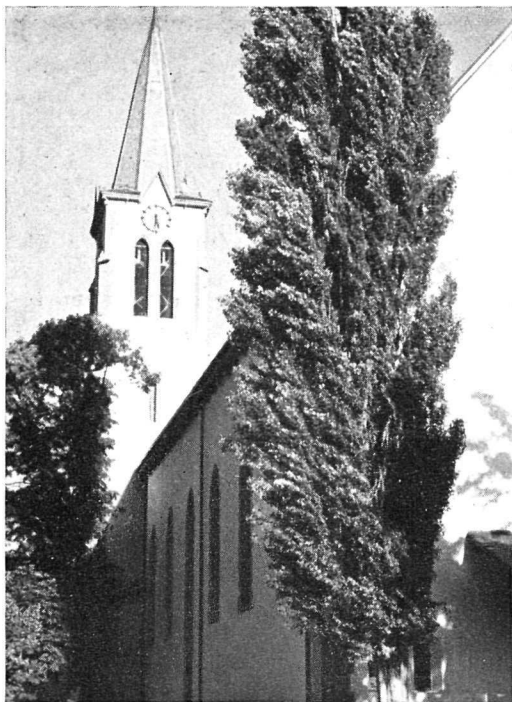


Abb. 16
Gampel

setzt die Uhr über einen Blendbogen, der die Zwillingsfenster zusammenfaßt, Ried-Brig zeigt die Zwillingsfenster noch an zwei Seiten, an den andern Seiten steht je ein großes Rundfenster. Es kündigt sich der Wechsel an, welchen die Jahrhundertwende bringt. Nun werden die verschiedensten Versuche unternommen, bis schließlich der Rundfenstertyp überhaupt preisgegeben wird. Um 1910 wird meistens ein großes Rundfenster gewählt (Außerberg 1909, Betten 1911/12). Treten die Zwillingsfenster noch auf, so werden sie monumental verlängert wie in Termen (1911/12). Diese Jahre wird aber auch völlig mit dem Traditionellen gebrochen. Architekt Gaudy stützt 1911—13 (siehe auch Abb. 19) den Helm nur mehr mit den vier Eckmäuerchen, in dessen dazwischen sämtlicher Raum Schallöffnung bleibt. Daß damit das Historistische noch nicht überwunden war, beweist Täsch, in dessen Glockengeschloß, wiederum Gaudy, vielleicht angeregt durch die Befensterung am alten Turm von St. Nikolaus, eine Drillingsfenstergruppe in Blendbogen setzte. In Saas-Grund (1938) geben M. und D. Burgener neue Architektur gewordene gotische Lanzetten, in Oberems (1950) öffnen sie zwei Seiten des Turmes in monumentaler Art. Damit ist der Historismus aus der Befensterung der Türme gewichen.

Stilempfindlich waren seit jeher die Helme, welche daher einer genaueren Betrachtung unterzogen werden müssen. Die barocken Zwiebelhauben unserer Gegend, welche von jenen der Stockalpertürme ab-

stammen, sind bekannt. Saas-Balen (1809—12) trägt noch eine solche Haube. Blitzingen (1844) behält sie bei, doch mit einer sehr wesentlichen Umgestaltung. Die eigentliche Zwiebel krönt nicht mehr bloß vier Zeltdachschrägen, sondern erhebt sich über einem richtigen Helm-zwischengeschosß mit eingebauter Uhr. Diese Form wird von verwandten Helmen der übrigen Schweiz angeregt worden sein, möglicherweise auch vom Helm der Kollegiumskirche in Brig. Blitzingen bietet das letzte Beispiel einer Zwiebelhaube. Zwar hatte Lax 1874 einen ganz eigenartigen Helm erhalten, bei welchem einem spätgotisch-barocken Spitzhelm auf halber Höhe eine Zwiebel aufgesetzt war. Wie eine Auseinandersetzung zwischen Spitzhelm und Zwiebel mutet er an. Dieser Helm hat aber 1926 einer ganz ausgezogenen Helmspitze weichen müssen.

Eine kaum bedeutendere Gruppe stellen die nun folgenden Laternen des Obergoms dar, gewiß Importe aus Italien; denn der Turmneubau bzw. die Restauration von Obergesteln (1870/71) (Abb. 17) wurde von einem italienischen Baumeister namens Battista Potini ausgeführt. Der Turm von Glurigen, auch mit Laterne, folgte 1872. Diese schlichten Nachfahren reicherer italienischer Laternen finden noch einen letzten Vertreter in Geschinen (1890).

Mit der dritten Helmform — wir können sie die spätgotische nennen — ist es nun nicht so, als ob sie sich zeitlich an die Laterne fügte. Diese den Walliser Historismus beherrschende Form stammt aus unserm Barock. Wo nämlich die Zwiebelhaube sich nicht durchsetzte, lebte die hoch aufpfeilende spätgotische Helmform ungeschwächt fort; man denke etwa an die Kapelle in der «Riti» Eyholz oder an die aus-

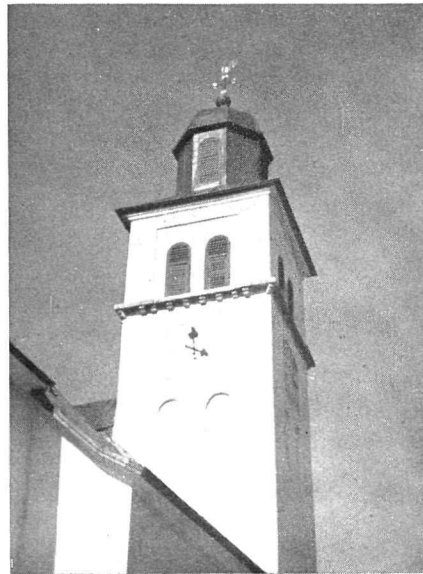


Abb. 17
Obergesteln

gezogene Spitze des Türmchens von Blatten ob Naters. Diese Helmform konnte die Neugotik ohne Traditionsbruch weiterpflegen. Das stumpfe monumentale Zeltdach der mittelalterlichen Romanik taucht nirgends auf. Da es sich bei dieser Helmform um das eigentliche historistische Turmdach handelt, muß noch seinen Umgestaltungen im Laufe der Jahrzehnte nachgegangen werden. Die Grundform, welcher wir in Unterems (1803) und Eggerberg (1863) noch begegnen, setzt auf vier flache Schrägfelder eine achtseitige Spitze. Turtmann (1864) beginnt die Schrägfelder konkav zu schwingen, was immer noch kein neues Motiv ist; denn am Helm der Kapelle in der «Riti» beobachten wir einen ähnlichen Schwung. Die nadelhafte Zuspitzung des Helmes von Ulrichen (1895) haben wir auch bereits in Blatten getroffen. Der eigentliche neugotische Helm in seiner etwas dünnen Grätigkeit taucht 1880 in Gampel auf (Abb. 16). Der Plan von A. Croci für die Kirche von Lax hatte ihn schon 1874 vorweggenommen (Abb. 20). Neu ist der schmale, steile Giebel mitten in den vier Randseiten des Helmes, der später an den Türmen der Kirchen von Salgesch (1887) und Ried-Brig (1896) stumpfer wiederkehrt. Fiesch (1884) bildet einen Sonderfall. Der Architekt aus der Innerschweiz gestaltete die Dachtraufmlinie, wohl in Anlehnung an Helmtypen der Heimat, als einen die Uhr umfassenden Rundgiebel. Der vorhin genannte neugotische Helmtyp erfährt jedoch weitere Veränderungen. Im Helm von Ergisch (1890) und jenen der von Ergisch abhängenden Kirchtürme des Saastales⁵⁾ (Abb. 5)

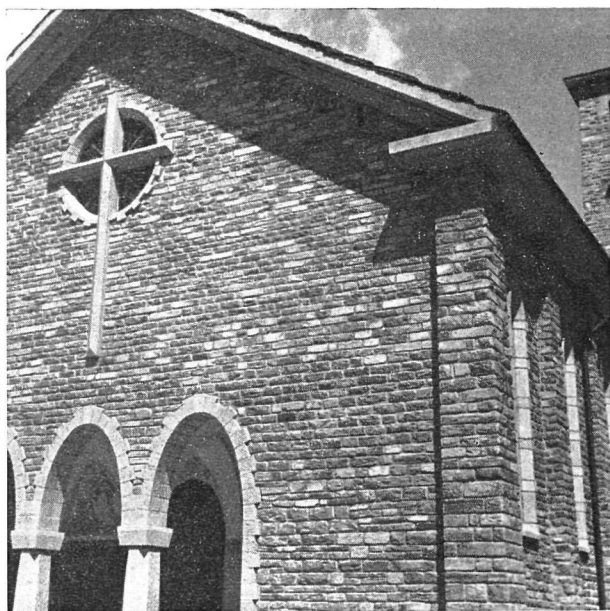


Abb. 18
Saas-Grund

⁵⁾ Saas-Fee (1894—96) hat für seine Kirche die Pläne von Ergisch gekauft. Die Helme der Kirchtürme von Saas-Fee, Saas-Grund und Eisten glichen sich.

Abb. 19
Herbriggen



zehrt ein stumpfer Giebel die Helmseite völlig auf. Schon 1886 hatte sich indessen am Turm von Eischoll die andere Tendenz bemerkbar gemacht, die Kegelspitze auf Kosten des Zeltdachstumpfes zu vergrößern. Diese Gestaltung bot nicht nur die wiederum historistische Möglichkeit, Ädikulen in die Helmflanken einzulassen (Außerberg 1909, Termen 1911/12), sondern konnte, wie später in Grächen 1935/36, die Wirkung echt romanischer Monumentalität erstreben, an welche begreiflicherweise die Monumentalität des neuen Bauens anknüpfte. Die Helmformen wechselten in der raschen Folge der Stile bzw. Stilnachahmungen jener Jahre. 1910—30 herrscht nämlich eine recht eigentümliche Helmform. Die Ränder des Oktogons kragen wie ein breitkrepiger Hut über die Turmseiten vor (siehe auch Abb. 19), so daß sich der sonderliche Eindruck eines «schwimmenden» Helmes ergibt. Die Konturlinien dieser Helme sind geschwungen. Obwohl der genannte Helmtyp z. B. im Helm von Kippel (1779) schon einen Vorläufer besitzt, möchte man die etwas organisch-saftige Wirkung dieser Helme doch auf den Einfluß des Jugendstils zurückführen (Abb. 19). Die 30er Jahre bringen auch hier die Wende zur Abstraktion. Der bereits genannte Helm von Grächen (1935/36) wirkt ebenso modern wie altertümlich. Jener von Täsch (1938/39) ist trotz des Spieles mit Akroteren harte Abstraktion. Die moderne Haltung bleibt bestehen, mag auch das Motiv der Stockalpertürme wieder leicht anklingen wie in Saas-Grund (1938) oder der barocke Helm sich neu spannen (Oberems 1950). Nur noch als Kuriosum sei angefügt, daß Gaudy 1945/46 in Außerberg sogar einen Chorreiter aufsetzte, wie ihn die Kapelle in der «Riti» trägt.

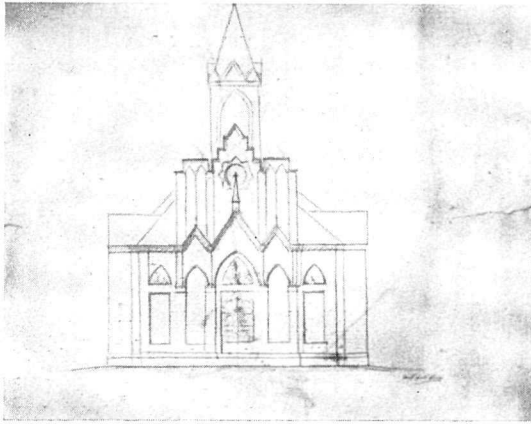


Abb. 20
Aufriß der Fassade
von Lax
(Ursprünglicher Plan)

Der Übergangsstil

Unsere Ausführungen bezogen die eigentlichen Bauten des neuen Stils nicht in die Betrachtung mit ein. Wenn vom neuen Bauen die Rede war, so handelte es sich stets um Kirchen des Übergangsstils. Der Charakter dieser Werke muß noch kurz umrissen werden, um Mißverständnissen vorzubeugen. Als Kirchen des Übergangs vom Historismus zum neuen Stil müssen Bauten wie die Kirche in Grächen (1935/36; A. Gaudy) oder in Saas-Grund (1938) und Susten (1949) und Oberems (1950) von M. und D. Burgener gelten. Ihre Zwischenstellung läßt sich etwa so umschreiben. Das Vokabular ist noch das historistische, aber die Sprache ist die moderne. Beinahe sämtliche Motive rühren leicht an Formen vergangener Stile an. Als Beispiel diene Saas-Grund (Abb. 18): Eingezogene Vorhalle, Fassadenrose, Pilaster an den Außenwänden, Lanzettfenster (Schiffswände), Gitter schmaler Lanzetten am Turm, Drillingsfenster in der Sakristei, Zeltdachstumpf und Zwiebel als Turmhaube, innen Gurtbögen. Und doch ist alles anders geworden. Die Gurtbögen im Innern der Kirche wissen nichts von visuell-statischen Elementen, sondern schlagen sich wie Hyperbeln über den Raum. Sehr deutlich erkennt man diesen Charakter auch an den Säulen der Vorhalle. Jeder denkt unwillkürlich an dorische Säulen. Blickt man jedoch genauer hin, so haben sie mit der dorischen Säule außer der Monumentalität nur das Fehlen der Basis gemein. Oder man beachte, mit wie kleinen Akzentverschiebungen M. und D. Burgener den Turm der Kapelle von Oberems zu einem modernen Bauteil gestalten. Ein spürbares Sich-Verjüngen nach oben, die weite Schallöffnung verleihen Spannung. Und der Helm ist nichts anderes als ein modern gestraffter traditioneller Helm dieser Gegend. Durchwegs handelt es sich bei diesem Übergangsstil um jenen Prozeß, den Malraux «Rückbildung» nennt: Ein neues Stilwollen bedient sich noch alter Formen, ehe es die ihm gemäßen gefunden hat. Da nach Malraux' vitalistisch-

phänomenologischer Auffassung von den Stilen ein jeder Stil mit dem archaischen Stadium beginnt, werden die alten Formen daher zur Monumentalität des Archaischen «rückgebildet».

Zur Ausstattung

Mancher Leser erwartete vielleicht, daß auch von der historistischen Ausstattung der Kirchen die Rede wäre, d. h. von Altären, Bildern, Chor- und Beichtstühlen, Kanzeln, Emporen usw. Das sprengte den Rahmen der Ausführungen. Weil die Altäre von Altarfabriken der übrigen Schweiz oder sogar vom Ausland stammen, müßte eine gründliche Betrachtung sich auch diesen Zentren der Altarherstellung zuwenden. Mit der Malerei, welche neue Altarbilder oder Fresken an Chorwangen und -bögen schuf, berührten wir ein heikles Gebiet, da der künstlerische Wert dieser oft das Kitschige streifenden Werke umstritten ist. Immerhin stammt manches Werk darunter aus der Hand der uns verbundenen Künstler Lorenz und Raphael Ritz. Zur übrigen Ausstattung sei nur folgendes gesagt. Man ist erstaunt, in welchem Maße die historistischen Formen alles Mobiliar erfaßten. Als man sich um die Existenz eines modernen Stiles stritt, wurde oft der Beweis angeführt, ein Stil, der alles bis zum Mobiliar durchformte, sei ein wirklicher Stil. Das träfe für die historische Kirche zu, hat aber nur bedingte Gültigkeit, da die Kirche ein gehobener Raum und nicht ein gewöhnlicher Wohnraum ist. Betrachtet man die einzelnen Gegenstände, einen Tabernakel (Raron), ein Abstelltischchen (Leuk oder Eisten), eine Buchstütze (Ried-Brig) oder sogar den einen oder andern Altar der «Schreinergotik» (Dreifaltigkeitsaltar in Leuk), so muß man diesen Werken zumindest eine gewisse Innigkeit zugestehen, für welche unsere Zeit mit ihrer Vorliebe für monumentale Einfachheit allerdings den Sinn verloren hat.

Die Architekten

Rückblickend sei versucht, die Bedeutung und Eigenart der namhaftesten Architekten des Historismus im Oberwallis herauszuschälen. In den ersten drei Jahrhundertvierteln waren im Goms italienische Baumeister tätig, die durchwegs nur Türme restaurierten, in Lax jedoch den eigenwilligsten Bau des Historismus im Wallis schufen (Architekt A. Croci). Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts wird von J. de Kalbermatten beherrscht. (Seine Söhne Alfons und Etienne setzen den Historismus im 20. Jahrhundert fort.) Joseph de Kalbermatten ist zwar kaum der Begründer des Historismus im Oberwallis, da die Neuromanik mit Turtmann (1863/64; Architekt E. Vouilloud) und die Neugotik in Blatten (Lötschental)⁶⁾ bzw. mit der Antoniuskapelle Brig ihren Anfang genommen haben; er ist aber der Schöpfer der «schönen» Kirchen; man denke etwa an seine «bildschöne» Kirche auf dem Hügel

⁶⁾ Nach Angabe von H. H. Dr. h. c. Prior Siegen stammt die Kirche in Blatten von P. Fr. Lovis, dem Schöpfer der alten Pfarrkirche von Bürenchen.

von St. Léonhard. Daneben liebte er auch den weiten Kirchenraum. Der Eindruck der mittelalterlichen Dome mag es ihm angetan haben. Er baut am «gotischsten», ist zudem in Chorlösungen noch verhältnismäßig eigenständig. Liebe zur Vertikalen kennzeichnet ihn. Wenn auch seine Vorliebe mehr der Neugotik galt, schuf er doch auch eindruckliche neuromanische Bauten; bezeichnenderweise verwendete er in diesen zahlreiche gotische Formmotive. Es muß festgehalten werden, daß es J. de Kalbermatten war, der mit Ried-Brig (1896) den barocken Gewölbesaal verließ, um den ersten Basilikabau zu wagen, und in dieser Kirche zugleich eine beachtliche historistische Fassadenlösung gab.

Im Zeitraum zwischen 1910 und 1935 prägen die Architekten A. Gaudy und L. Praz den Kirchenbau des Oberwallis. Dem Architekten Gaudy, der in der Kunstgeschichte der Schweiz von A. Reinle nur ein einziges Mal als Erbauer der neubarocken Kirche in Brugg 1907 genannt wird⁷⁾, kam im Wallis die Rolle eines bedeutenden Anregers zu. Geistige Beweglichkeit machte den raumschöpferisch beachtlichen Architekten nicht nur zum tüchtigen Restauratoren (Außerberg und Grächen), sondern ließ ihn zuletzt charaktervolle Werke des Übergangsstils schaffen (Grächen 1935/36). Im Gegensatz zum «Höhenflug» J. de Kalbermattens suchte Gaudy den breit lagernden Raum und die gruftartigen Begleiträume. Bereits hierin mag er sein vordringliches Anliegen der Monumentalität verfolgt haben, die aus Räumen und Baugliedern seiner Werke spricht. In Täsch (1938/39) wird er zugleich einen barockisierenden Innenraum (Neubarock) und einen straff abstrahierten Turmhelm gestalten.

Fast zugleich mit Gaudy setzt Lucien Praz ein. Die Kirche von Steg (1913) stellt bereits sein typischstes Beispiel im Oberwallis dar. Es wäre die Beziehung zwischen L. Praz und J. Dufour abzuklären, der 1910/11 in Betten eine Kirche baute, welche manche jener Eigentümlichkeiten vorwegnimmt, welche später die Gruppe um Praz⁸⁾ kennzeichnet.⁹⁾ Praz' Bauten ist eine eher spannungsarme Massigkeit eigen, ein etwas theatralisches Spiel mit Statik im Holzdachstuhl, ferner ein ausgesprochener Zug zum Ornamentalismus. Neubarocke Tendenzen (Herbruggen 1928) und vereinzelte Jugendstileinflüsse förderten diesen Hang zur architekturellen Zierde.

⁷⁾ Gantner Jos./Adolf Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz, IV. Bd., Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Architektur/Malerei/Plastik. Frauenfeld (1962), S. 83. Adolf Gaudy hat über die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz ein Werk geschrieben (Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz, Berlin 1922/23).

⁸⁾ Die Kirche in Saas-Almagell (1938/39) von H. Emery zeigt vereinfacht den Stil der Praz-Kirchen.

⁹⁾ Die Nekrologe geben hierüber keinen genaueren Aufschluß. J. Dufour war ca. 10 Jahre älter als Praz. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß Dufour den jüngeren Praz, der zudem noch spät zur Architektur gekommen ist, entscheidend beeinflußt hätte.

H. H. Prof. Dr. Julen, der seinerzeit L. Praz als Baumeister für die Kirche von Agarn beigezogen hat, berichtet, Praz habe sich in dem Sinne geäußert, die Kirche von Betten sei, als er bei Dufour in der Lehre war, von ihm entworfen und bis in alle Details ausgearbeitet worden.

*Vergleich des Oberwalliser Historismus mit
jenem der übrigen Schweiz*

Erst bei einem Vergleich mit dem Historismus der übrigen Schweiz gibt man sich Rechenschaft über den besonderen Entwicklungsfluß in unserm Land. Dieser hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen.

Es ist einmal bekannt, daß der Kanton Wallis damals ein Randgebiet mit provinziellem Charakter darstellte. Französische Kultur aufzunehmen, wird man sich gesträubt haben. Zur Eidgenossenschaft mögen die Bande noch mehr rechtlich als voll bestanden haben. Das Rhonetal war noch nicht entsumpft.

Entscheidender war aber ein anderer Umstand. Der Anschluß des Wallis an die Renaissance im 16. Jahrhundert wird vermutlich oft überbetont. Die Innerschweiz stand in lebendigerer Berührung mit der italienischen Renaissance. Der Stockalperpalast, der in seinem Hof zwar kraftvolle Spätrenaissance zeigt, entstand erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (der Rittersche Palast in Luzern 1557 bis 1560). Und man darf dies Gebäude, das wohl mehr mit der spärenaissance-maniéristischen Ostfassade des Hauptgebäudes und den Zwiebeltürmen beispielhaft wirkte, nur bedingt als allgemeine Stiläußerung des Oberwallis betrachten, da es in hohem Maße mit der einmaligen Persönlichkeit des Erbauers verknüpft ist, der z. B. auch Burgromantik dreinverwoben hat; man denke an das Burggraben- bzw. -brückenmotiv bei der Einfahrt in den Südwestturm von Süden her. Das Renaissance-Kirchenschiff von Glis ist wiederum spät (17. Jahrhundert). Es muß zwar gesagt werden, daß die barocken Kirchen des Oberwallis, mancherorts im Gefolge der Kollegiumskirche Brig, ein so klassisches Instrumentar verwenden, daß man dazu neigt, einen Großteil aller barocken Kapellen, z. B. des Saastales, als Renaissance zu bezeichnen, um so mehr, als der dynamische süddeutsche Barock kaum Wellen bis ins Wallis schlug, wie auch der Einfluß der deutschen Spätrenaissance (Roll- und Beschlägewerk usw.) fast vollständig fehlt. Unsere Barock-Architektur ist in hohem Grade eine Fortsetzung des Manieristisch-Frühbarocken, das man mit einigem Recht auch als Spätrenaissance bezeichnen kann. Das Verhältnis zur Renaissance ist nun gerade für den Historismus von Bedeutung, da nach A. Reinle «die vorherrschenden Stilphasen des Jahrhunderts vom Spätklassizismus bis zum Neoklassizismus um 1920 ein kaum abreißendes und unter immer neuen Gesichtspunkten belebtes Gespräch mit der Antike bilden».¹⁰⁾ Sicher ist, daß das Oberwallis im 19. Jahrhundert, ohne einen neuen klassizistischen Impuls zu erhalten, an seinem Barock zehrte. So liegt allen Bauten außer Lax bis zum Jahrhundertende der barocke gewölbte und durch Gurte gegliederte Raum zugrunde. Die Neumanier nimmt den barocken Raum unverändert, die Neugotik fügt nur Bogenstich hinzu. Der rasche Verfall der visuell-statischen Elemente verrät den Schwund der klassischen Substanz im barocken

¹⁰⁾ Gantner Jos./Adolf Reinle, a. a. O., S. 10.

Erbe, das seinerseits das antike Formengut schon in Verwandlung und Brechung weitergegeben hatte. Am Spätklassizismus sowie am romantischen Klassizismus, die in der übrigen Schweiz bis 1840 das Bauen bestimmten, konnte das Wallis schließlich auch deshalb nicht aktiven Anteil nehmen, weil es nach den Brandschatzungen der Franzosen wirtschaftlich darniederlag. Einzig die besonders wegen ihrer elliptischen Kuppel im Chorarm spätbarock anmutende St.-Josefs-Kapelle in Raron (1840) zeigt gewisse Züge des romantischen Klassizismus. Wenn wir von Saas-Balen und der genannten St.-Josefs-Kapelle absehen, entsteht in diesem Zeitraum nur die Kirche von Visperterminen (1835). Vermutlich hat das Wallis als Ganzes unter dem Franzoseneinfall mehr gelitten als die Innerschweiz, welche in den 1830er Jahren eine Reihe von Kirchen im herkömmlichen Singer-Purtschert-Schema¹¹⁾, aber mit klassizistischen Formen ausgestattet¹²⁾, schuf.

Was schließlich im Oberwallis auch noch der Entstehung von Klassizismus und Neurenaissance (3. Viertel des 19. Jahrhunderts; Gottfried Semper) entgegenwirkte, ist das völlig andere Verhältnis der Architekturaufgaben. Während im europäischen Historismus der kirchliche Bereich, welcher sich im besondern den Formen des Mittelalters erschloß, gegenüber dem weltlichen Bereich zurücktrat, ist im Wallis gerade das Gegenteil der Fall. Daher konnte auch der Neubarock, der «Lebensstil der alten und neuen Monarchen», nicht Fuß fassen.

Der eigentliche Historismus (Neugotik und Neuromanik) setzt im Wallis mit einer Verspätung von ungefähr 20 Jahren ein. Während die Neugotik der übrigen Schweiz in den 1840er Jahren auftrat und schon 1850 ihren Höhepunkt erlebte, um anfangs der 60er Jahre erneut an Bedeutung zu gewinnen, fällt die erste historistische Kirche des Oberwallis (Turtmann von E. Vouilloud 1864) erst in die zweite Welle historistischen Bauens. Darin, daß Neugotik und Neuromanik nicht hintereinander, sondern ungefähr im gleichen Zeitraum entstehen, gleicht die Entwicklung bei uns der allgemeinen. Im Gegensatz zum gesamtschweizerischen Bestand, in dem die neuromanischen Bauwerke als verhältnismäßig selten und spät gelten müssen, ist bei uns die Zahl der neuromanischen Bauten im 19. Jahrhundert jener der Neugotik etwa ebenbürtig. Es muß zwar gesagt werden, daß neuromanische Bauten von J. de Kalbermatten wie Eischoll (1886) unter dem Einfluß der Neugotik stehen (gotische Ädikulen unten an der Giebellinie; Eingang durch den Turm usw.) und daß unsere ausgeprägt neuromanische Epoche erst mit der Jahrhundertwende (Ried-Brig 1896) anhebt. Das Altchristlich-Byzantinische macht sich, wenigstens in der Gestaltung von Chorbogen und Chorraum, im Oberwallis wohl stärker bemerkbar, als dies, gesamtschweizerisch gesehen, zutrifft. Am fühlbarsten fallen die Entwicklungen des Oberwallis und der Schweiz gegen das Jahr-

¹¹⁾ Das Singer-Purtschert-Schema stellt eine ärmere Fortsetzung der Barockkirchen der Vorarlberger (Einsiedeln) dar.

¹²⁾ Gantner Jos./Adolf Reinle, a. a. O., S. 74.

hundertende und in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts zusammen. Wenn die gotische Bauweise im späten 19. Jahrhundert neu auflebt, erfährt das Oberwallis die ausgeprägteste Zeit historistischen Bauens, und Ende der 20er Jahre (20. Jahrhundert) wird auch bei uns der Neubarock bemerkbar. Der Neubarock schuf im schweizerischen Raume nur unbedeutendere Werke. Auch im Oberwallis ist er nur ein schwaches Echo barocken Gestaltens, das sich mehr in Gewölbespiegeln manifestiert als den Raum durchwaltet. Der Walliser Neubarock nahm sich überdies nicht den rauschenden bayrischen Barock, sondern die barocken Kirchen der engeren Heimat zum Vorbild. Der vegetabilisch-organische Schwung des Jugendstils wird an der Gruppierung von Sakristei, Chor und Turm der Kirche von Herbruggen (Abb. 19) spürbar, ferner an Helmformen jener Jahre; die stilistische Strömung muß aber als recht unwirksam bezeichnet werden. Überhaupt keine Wellen schlug der Neoklassizismus nach dem 1. Weltkrieg. Während Karl Moser 1925—27 mit der St. Antoniuskirche von Basel jenen Schritt zum neuen Bauen tut, den kurz zuvor (1920—24) in Le Raincy die Brüder Perret gewagt hatten, steht das Oberwallis Ende der 30er Jahre noch im Stadium des Übergangs und wird erst ganz am Ende jenes Zeitraumes, den wir betrachten, Kirchen konsequenteren neuen Stils bauen.

Würdigung des Historismus

Nachdem nun die Eigenart des Oberwalliser Historismus in der kirchlichen Architektur auch dem Ablauf der Stilströmungen der übrigen Schweiz gegenübergestellt worden ist, sei schließlich noch der fragwürdige Versuch gewagt, eine wertende Deutung des Historismus ganz allgemein zu geben.

Die Schwierigkeit eines solchen Unterfangens liegt darin, daß wir erst langsam aus dem Gegensatz zum vergangenen Jahrhundert herauszutreten beginnen. Gegensatzsituationen haben stets blind für den Wert des Andern gemacht, denken wir nur an die Tatsache, daß die Namen der Kunstepochen wie Gotik und Barock ursprünglich Schimpfwörter waren. Man wird vielleicht anführen, jene Zeiten, die mit ihrer unmittelbaren Vergangenheit so umgingen, hätten in jenen Epochen wenigstens ein ausgeprägtes Stilwollen abgelehnt, im 19. Jahrhundert sei aber überhaupt nichts Eigenes, sondern nur Leere. Das 19. Jahrhundert scheint tatsächlich einen Sonderfall darzustellen, aber wer weiß, ob wir nicht so sehr im Gegensatz befangen sind, daß wir für die von jenem Jahrhundert angestrebten Werte völlig blind sind. Bis zum 19. Jahrhundert jedenfalls gab es in der abendländischen Geschichte nach der Völkerwanderung nie Volk ohne Kunst, wenn die äußeren Umstände kulturelle Betätigung erlaubten. Sollte das 19. Jahrhundert wirklich ohne Kunst sein, so stellte das ein kulturgeschichtliches Novum dar. Die künstlerische Kraft der Malerei des Impressionismus wird zwar nicht bestritten, man ist aber geneigt, das Fehlen von jeglicher Eigenleistung in andern Kunstzweigen, vorab in

der Architektur, anzunehmen. Die Abfolge der Künste von der raumgebundenen Architektur der Frühzeit bis zur zeitlich-flüchtigen Musik unserer Spätzeit, wie sie W. Pinder sieht¹³⁾, nimmt das erwähnte Fehlen von Architektur fatal oder wie eine Bestätigung hin. Heute zeigen wir uns im (Selbst-) Bewußtsein eines neuen Stils besonders ablehnend. Der Freund heutiger Architektur wird mit ähnlichem Unbegreifen auf eine historische «schöne Kirche» droben auf dem Hügel (St. Léonard) blicken, wie etwa der realistische Konrad Witz das wirklichkeitsferne Formenspiel der «schönen Madonnen» gewertet haben mag, wobei es sich bei den Madonnen selbstverständlich um eine unvergleichlich schöpferischere Gruppe handelt.

Treten wir im Bewußtsein eigener Befangenheit an das Problem heran. A. Reinle schreibt vom 19. Jahrhundert: «Es betrachtet sich dank der erstmaligen, vermeintlich objektiven Übersicht über alle vergangenen Kunstepochen als deren souveränen Erben»¹⁴⁾. Von heute aus gesehen, eine kuriose Mischung von Selbstgefühl und Naivität. Genau jener Geist spricht sich hier aus, den die aufbrechende Technik vermittelte: eine neue Welle aufklärerischen Optimismus' und ein naiver Glaube an die Herrschaft des Rationalen. Selbst nicht mehr mit dem Muttergrund der Tradition verbunden, fühlte sich das Jahrhundert durch sein Wissen allem Bisherigen überlegen, indessen gerade diese Flut seelisch beziehungslosen Wissens die eigene kulturelle Leistung zu erdrücken drohte.

Das 19. Jahrhundert stellt in mancher Hinsicht einen außerordentlichen Fall dar. Bis dahin hatten die Epochen durchwegs auf das antike Formengut zurückgegriffen, um, sich mit ihm auseinandersetzend, Neues zu schaffen. Die Vitalität des Phönix, stets neu zu entstehen, war fast nur den antiken Formen eigen. Wenn zahlreiche spätgotische Elemente in der Kunst nördlich der Alpen weit in den Manierismus hineinreichen, so ist das doch eher als noch nicht abgeschlossene Gotik denn als Renaissance gotischer Formen zu beurteilen. Dieser Unterschied zwischen den Formen von Gotik und Antike mag darin liegen, daß die organische antike Form als vollkommene Gestaltung der relativ unveränderlichen organischen Gegebenheit tatsächlich jene eine Form darstellt, zu der jede Zeit zurückkehren muss, wenn das Pendel des Stils von der Abstraktion zur organischen Form zurückkehrt, indessen die gotische Form als von der Natur weitgehend gelöste Nur-Geist-Form Abbild eben jener Geistigkeit des Mittelalters war. Da der Geist großem Wandel unterworfen ist, kann höchstens die Wiederkehr einer der Gotik parallelen Stilhaltung, aber nicht eine Renaissance gotischer Formen eintreten. Wir verspüren ja gerade heute innere Verwandtschaft mit der Gotik. Vor dem Straßburger Dom — nicht vor dem Kölner, der sich daneben wie ein amorpher Zwillingsskegel ausnimmt — fühlt man diese Verwandtschaft. Heute

¹³⁾ Pinder, Wilh., Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin (1928).

¹⁴⁾ Gantner Jos./Adolf Reinle, a. a. O., S. 10.

wie damals die gleiche an psychischen Zwang erinnernde Wiederkehr einer Form. Mit Recht hat Brueghel für den maßlosen Turm von Babel einen gotischen gewählt. Heute wie damals auch die Rückkehr zum konstruktiven Gestänge, teils sogar zur Glasmalerei in den von Druck entlasteten Stellen.

Hatte die Annäherung an die Gotik schon damals mit der Neugotik begonnen? Innerlich wohl nicht. Die prinzipielle Gleichwertigkeit aller Stile im 19. Jahrhundert spricht dagegen.

Diese Gleichwertigkeit der Stile stellt überdies ein sehr eigen tümliches Merkmal des 19. Jahrhunderts dar; denn bis dahin waren alle Stile ausschließlich und unduldsam in der Auswahl ihrer Formen, was geradezu ihren Stil bedingte. Hätte das 19. Jahrhundert keinen Stil besessen? A. Reinle schreibt zur Architektur des 19. Jahrhunderts: «Trotz der Vielfalt und Uneinheitlichkeit der Bauten empfinden wir sie aus der Distanz schon heute als ‚typisch 19. Jahrhundert‘.»¹⁵⁾ Der Stilhaltung des 19. Jahrhunderts nachzuspüren wird bedeutend schwieriger sein, als dies bei früheren Stilen der Fall war, da sich diese nicht innerhalb einer bestimmten Formfamilie äußert. Der Stil des 19. Jahrhunderts müßte in der Art gesucht werden, wie das Jahrhundert die gotischen, romanischen, antiken und barocken Formen verwendete. Es müßte das in allen seinen «Neustilen» Gemeinsame erkannt werden. Das 19. Jahrhundert bringt also eine in der Stilgeschichte nie dagewesene Irrelevanz der Formen, die heute wieder verschwunden ist — weil wieder ein Stil zustandegekommen ist, wird man daraus schließen. Doch dürfte diese voreilige Folgerung dem 19. Jahrhundert nicht gerecht werden.

Die grundsätzliche Gleichwertigkeit der Formen stellt aber nach dem Barock auch eine Abwertung des antiken Formengutes dar. Im Oberwallis ist diese Entwicklung auffallend. Wie bereits ausgeführt, kommt A. Reinle bei der Betrachtung des schweizerischen Historismus zu einem andern Ergebnis (siehe S. 159). Blickt man aber auf die der Antike abgeneigte zeitgenössische Kunst, so könnte man zum Schluß kommen, es habe sich trotz paradehafter Verwendung antiker Formen im vergangenen Jahrhundert schon ein Niedergang griechisch-römischen Formengutes angebahnt. Die bekannten Komponenten abendländischer Kultur: Antike, Christentum und Germanentum (inklusive das Keltische) wechseln ja in ihrer Wirksamkeit. In der Gegenwart scheinen Germanentum und Christentum zu erstarken, in dessen die Antike zurücktritt. Nicht zufällig wird heute über Neuzeit und Renaissance hinweg an so manches Mittelalterliche wieder angeknüpft. Da möchte man im Nebeneinander der Formen im letzten Jahrhundert eine Vorstufe dazu vermuten; denn eine so schwerwiegende Umstellung der Weichen erfolgt nicht jäh.

Adolf Reinle legt viel Gewicht darauf, daß für den Menschen des 19. Jahrhunderts «die Architektur nicht nur reine Nutzform», sondern «ebensosehr auch symbolische Schauform»¹⁶⁾ gewesen sei.

¹⁵⁾ Gantner Jos./Adolf Reinle, a a. O., S. 9.

So kommt er zum Schluss, die verschiedensten Bereiche hätten die ihnen verwandten Formen gewählt, die religiöse Architektur die Gotik, fürstliche Residenzen Neurenaissance und Neubarock usw. Ähnliche Beispiele der Formwahl entsprechend dem Bereich führt Reinle schon vom 16. und 17. Jahrhundert an.¹⁷⁾ Während die repräsentativen Bauteile lebensfreudigen Geistes im Stile der Renaissance errichtet worden waren, blieb die Schloßkapelle noch gotischen Formen vorbehalten. So betrachtet, stellte das 19. Jahrhundert nicht einen Sonderfall des berüchtigten Eklektizismus dar, sondern höchstens eine Zeit, in der diese Denkweise das künstlerische Schaffen beherrschte. Diese Deutung schliesse letztlich eine ungebrochene Fortsetzung abendländischer Tradition im 19. Jahrhundert nicht aus, während andere den Bruch schon mit dem Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts eintreten lassen.¹⁸⁾

Reinle betont dann auch die Bildhaftigkeit der historischen Bauten. Von den «bildschönen Kirchen» des letzten Jahrhunderts im Oberwallis war schon öfters die Rede. In diesem Zusammenhang sei die eigentümliche Einzelheit nicht vorenthalten, daß sowohl J. de Kalbermatten als auch L. Praz jahrzehntelang Zeichenlehrer am Kollegium Sitten waren. Viele der «Architekturbilder» jener Zeit sind nie verwirklicht worden. So sind auch die Pläne A. Crocis für die Kirche in Lax, wenigstens was die Fassade betrifft, nur zu einem kleinen Teil ausgeführt worden, wohl weil sie ein Musterbeispiel jener damals angestrebten Bildhaftigkeit darstellen (Abb. 20). Das der toskanischen mittelalterlichen Architektur entnommene Motiv der Fassadengliederung mit Blendbogen variiert Croci in drei Stufen bis hinauf zur Trauflinie des Helmes in schöner Verschränkung; denn die Giebellinie der Vorhalle entspricht jener des Turmes, während die Blendgliederung der Vorhalle an den Schaugiebel und dessen Blendverzierung anklängt. Wie «bildschön» ist ferner der Zusammenklang, den die seitwärts vortretenden Dächer mit dem Turm ergeben. Der Turm steht auch aus diesem Grunde mitten hinterm Chorraum, nicht um dort die Sakristei aufzunehmen; das hätte er ebensogut, an der Chorwange stehend, tun können.

Der Fassadenplan Crocis belegt aber noch eine Eigenart des Historismus, die meist übersehen wird. Von dem revolutionären Zug der Architekten am Ende des 18. Jahrhunderts wie Ledoux usw. lebt manches in den Architekten des Historismus fort. Die Vorliebe Schinkels für das monumental Kubische gehört hierher. Und man würdige beim

¹⁶⁾ Gantner Jos./Adolf Reinle, a. a. O., S. 12.

¹⁷⁾ Reinle Adolf, Wesenszüge innerschweizerischer Baukunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Kurzfassung des an der Jahresversammlung der GSK in Luzern gehaltenen Referates. Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. XVI. 1965. 3. S. 115/116.

¹⁸⁾ Einem, Herbert von, Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes. Auszug aus der Eröffnungsansprache zum 21. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte. Neue Zürcher Zeitung, 4. Okt. 1964, Blatt 4, Sonntagsausgabe, Nr. 4150 (107).

Fassadenentwurf Crocis gebührend die Art, wie er größte Baukörper in eine ganzheitliche Komposition zusammenspannt, nämlich die seitwärts ausladenden Dächer und den Turm. Genau Entsprechendes kennt die frühere Architektur, die das Bauwerk mehr aus einer Form heraus entstehen ließ oder dann Entsprechungen viel kleineren Grades wagte, nicht. Die Bildhaftigkeit war vielleicht der nötige Weg dazu, um diese souveräne Verteilung der Baumassen zu erwerben, welche ein Wesenszug der heutigen Architektur ist. Möglicherweise lebt auch jene Bildhaftigkeit in der modernen Architektur fort. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das verschränkende Alternieren von Formmotiven, welches wir sowohl bei der Fassade von Ried-Brig (Abb. 15) als auch auf Crocis Fassadenplan (Abb. 20) beobachten. Während die Symmetrie der Renaissance z. B. im Ornament auf eine Mitte bezog, der Barock die Formen organisch wie zu einem Blumenstrauß entfaltete, treffen wir nun im historischen Alternieren auf eine abstrakte Anordnung der Formen, welche der modernen im Wesen verwandt ist.

Der Deutungen sind viele. Sie reichen von der Verneinung jeglichen Wertes in der Kunst des Historismus bis zur Ahnung, auch jenes Jahrhundert gliedere sich positiv in einen großen Zusammenhang. Halten wir doch einige wesentliche Züge der Kunst des 19. Jahrhunderts, die in unser Jahrhundert hineinreicht, fest.

Anzunehmen ist, daß die Kunst des Historismus jene Spannung und innere Leidenschaft kaum kannte, welche das Ringen um neue Formen verleiht. Seinen Werken haftet daher die Schlawfrheit mangelnder Formenzeugung und die Müdigkeit epigonenhafter Vollkommenheit an.

Eine Leistung des Historismus liegt sicher im Ornamentalen vor. Es war durchwegs so, daß ornamental gerichtete Epochen wenig raumschöpferisch im eigentlichen Sinne waren, man denke etwa an das Rokoko. Selbst in der byzantinischen Kunst dienten figurativer und ornamentalcr Schmuck dazu, das elementar Statische zu verbergen. So scheint zwischen Ornamentik und Architektur eine Art Antinomie, zumindest Spannung zu bestehen. Warum sollte man den Historismus mit seinen «bilschönen» Kirchen nicht auch von dieser Seite her sehen? Einen Zug zur Verinnerlichung könnte die auftretende Technik ohne weiteres als Reaktion ausgelöst haben. Wie an anderer Stelle schon ausgeführt worden ist, handelte es sich aber um eine Flut von Ornamentik, welche das natürliche Tageslicht und nicht mystisches «gotisches» Dämmer wollte. A. Reinle erblickt in der Bemalung der neugotischen Kirchen eher etwas die Architektur Beeinträchtigendes, er rügt auch den Qualitätsmangel dieser Malerei. Was unsere historistischen Kirchen betrifft, darf die ausgesprochene Qualität nicht der figurativen Teile, wohl aber der reinen abstrakten Ornamentik betont werden. Und es ist sogar möglich, daß das tiefere historistische Anliegen in unserm abgeschiedenen Landesteil, in dem die Flut historischen Wissens nicht allzu mächtig war, recht rein in Erscheinung getreten ist.

Jedenfalls bilden unsere historistischen Kirchen eine eigene Welt, die einer gewissen echten Innigkeit nicht entbehrt. Es wäre zu bedauern, wenn diese Kirchen heute planmäßig neuen Bauten geopfert würden. («Raum für alle hat die Erde»). Manches Dorf verlöre seinen malerischen Akzent. Zudem tilgten wir Zeugen von einem Jahrhundert, das in unserm Land in aufrichtigster Frömmigkeit¹⁹⁾ seine Kirchen schuf. Wir müssen uns wohl gerade darum besonders vor innerer Parteinahme hüten, weil wir heute ein gutes Werk zu tun meinen, wenn wir diese «Unwerke» des Historismus abtun.

¹⁹⁾ In den Nekrologen der Walliser Architekten des Historismus wird in auffallender Weise deren Frömmigkeit betont.